

Między hybrydą a „nową normalnością” Between the hybrid and the “new normal”

Ewa Wójtowicz

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań

ORCID: 0000-0002-8659-940X

ABSTRAKT: Artykuł podejmuje temat hybrydyczności na przykładzie wybranych współczesnych prac artystycznych (Ewa i Franco Mattes, Marguerite Humeau) i poglądów teoretycznych (Benjamin Bratton, Nadim Samman, Piotr Zawojski). Główne poruszone zagadnienia to hybrydyczność w perspektywie postmedialnej, hybryda jako estetyczne monstrum oraz hybrydowość w kulturze zachodząca za sprawą sztucznej inteligencji. W artykule postawiono tezę, że hybrydę można rozpoznać po nieprzystających do siebie fragmentach, z których jest złożona – gdy przestajemy je zauważać, hybryda zamienia się w normalność, i jest to „nowa normalność”. Pojęcie to jest propozycją wysuniętą przez Benjaminą Brattona wobec trudności nazywania skutków przemian cywilizacyjnych uwarunkowanych wpływem nowych technologii na całokształt naszej rzeczywistości (co Nadim Samman określa mianem technocenu). Rozpoznanie hybrydy nie wiąże się jednak z przeniknięciem jej znaczenia. Pozostaje ona enigmą, odzwierciedlając moment konfuzji, w którym dostrzegamy nieadekwatność słownika i odczuwamy poznawczy niepokój. Stan taki bywa krótkotrwały, poprzedzając nastanie „nowej normalności”. Ten niejasny stan „pomiędzy”, widoczny, zanim hybryda wtopi się w rzeczywistość, bywa możliwy do uchwycenia dzięki sztuce, dostarczającej przykładów różnorodnie ujmujących zagadnienie hybrydy.

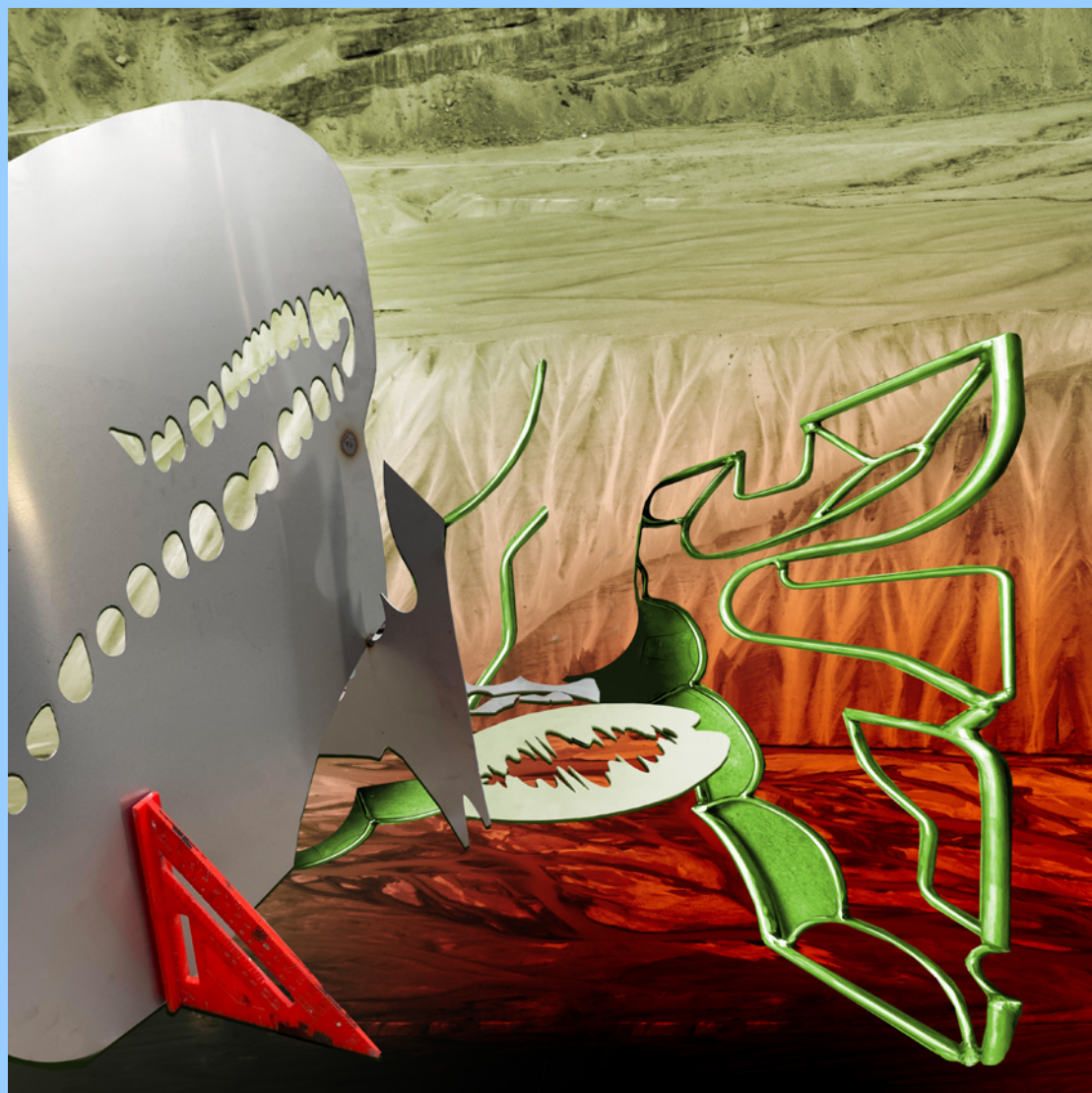
SŁOWA KLUCZOWE: hybryda, chimera, „nowa normalność”, postmedia, technocene

EWA WÓJTOWICZ jest profesorką uczelni na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Autorka książek oraz tekstów naukowych i krytycznych dotyczących sztuki współczesnej, w tym sztuki mediów. Redaktorka naczelna „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania badawcze: sztuka wobec internetu, idiom geograficzny w sztuce postmedialnej.

ABSTRACT: The article examines hybridity by discussing a selection of contemporary artworks (Ewa and Franco Mattes, Marguerite Humeau) and theoretical approaches (Benjamin Bratton, Nadim Samman, Piotr Zawojski). The main problems addressed by this paper include hybridity in a post-media perspective, the hybrid as an aesthetic monster, and cultural hybridity arising from the emergence of artificial intelligence. It is argued that a hybrid can be recognised by the incompatibility of its constituents – once we stop noticing them, the hybrid becomes normality, or the so-called “new normal.” The concept has been proposed by Benjamin H. Bratton in response to the difficulties in naming the effects of civilizational changes conditioned by the impact exerted by new technologies on our reality in its entirety (referred to as the Technocene by Nadim Samman). Knowing a hybrid, however, does not entail penetrating its meaning. It remains an enigma, reflecting a moment of confusion in which we realise the inadequacy of our vocabulary and experience cognitive anxiety. That moment can be short-lived, setting the scene for the “new normal.” The vague “in-between” state perceptible before the hybrid blends into reality can be captured through art, which exemplifies various approaches to the concept of the hybrid.

KEY WORDS: hybrid, chimera, “new normal,” post-media, Technocene

EWA WÓJTOWICZ is a professor at the Faculty of Artistic Education and Curating at the Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań. She has authored, as well as academic and critical texts on contemporary art, including media art. Editor-in-chief of *Zeszyty Artystyczne*. Research interests: art and the internet, geographical idiom in post-media art.



Il. Magdalena Lazar

Ewa Wójtowicz
**MIĘDZY HYBRYDĄ
A „NOWĄ NORMALNOŚCIĄ”**

Pojęcie hybrydy, które rozpowszechniło się współcześnie przede wszystkim w związku z wdrażaniem nowych technologii, zwłaszcza łączących rozwiązania już przyswojone z radykalnie nowymi, ma także inne konotacje. Równolegle i niezależnie można zaobserwować wieloletnie zainteresowanie problematyką hybrydowości w postawach artystycznych wpisujących się w teoriopraktyczną debatę, którą sztuka aktywnie współtworzy oraz na przykładzie instytucji sztuki i wydarzeń kulturalnych określających swój profil mianem hybrydowego¹. Przyczynia się do tego zauważalne od lat w sztuce i humanistyce zainteresowanie eksperymentami biotechnologicznymi, jak również bardziej współczesne zjawisko wpływu sztucznej inteligencji na twórczość artystyczną. Horyzonty tego obszaru zainteresowań wyznacza pojęcie technocenu, które Nadim Samman definiuje jako „sposób myślenia o współczesności z perspektywy sztuki, odnoszący się do tego, jak przytłaczająca jest dominacja technologii we wszystkich aspektach życia”². Podejście to jest zbieżne z poznawczą kondycją, którą Benjamin Bratton określa mianem „nowej normalności”³. Termin ten, choć kojarzony powszechniej ze stanem przewlekłego kryzysu⁴, jest propozycją odnoszącą się do trudności z nazywaniem skutków przemian cywilizacyjnych uwarunkowanych wpływem nowych technologii na całokształt naszej rzeczywistości, do których opisu brak nam stosownej terminologii.

Odwołując się do pojęcia hybrydowości, można – za Piotrem Zawojskim, który prześledził zmiany znaczenia tego pojęcia w sztuce mediów i humanistyce w ostatnich dekadach – zauważyć, że jawi się ono w „perspektywie, którą można nazwać ontologiczną, bowiem dotyczy ona hybrydycznej rzeczywistości powstałej na skutek mieszania się tego, co materialne i fizykalne, z tym, co immaterialne i wirtualne”⁵. Przy czym należy podkreślić, że pomieszczenie tych porządków nie zachodzi, przynajmniej początkowo, bezkolizyjnie i niezauważalnie. W największym uproszczeniu: z hybrydą mamy do czynienia wtedy, gdy wciąż rozpoznajemy nieprzystające do siebie fragmenty, z których jest złożona. Kiedy przestajemy je zauważać bądź identyfikować jako sprzeczności, hybryda zamienia się w normalność, i jest to tak zwana nowa normalność.

-
- 1 Przykładem jest MU Hybrid Art House z siedzibą w Eindhoven, ukierunkowana głównie na bio art, a także bardziej zróżnicowana tematycznie kategoria sztuki hybrydowej w ramach festiwalu Ars Electronica w Linzu, pozwalająca wyróżnić i nagrodzić projekty niemieszczące się w innych kategoriach.
 - 2 N. Samman, *Poetics of Encryption. Art and the Technocene*, Berlin 2023, s. 9 [przekład własny].
 - 3 Zob. *The New Normal*, red. B.H. Bratton, N. Boyadjiev, N. Axel, Moscow–Zurich 2020.
 - 4 Zob. M.A. El-Erian, *Navigating the New Normal in Industrial Countries*, Washington 2010, s. 12.
 - 5 P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016, s. 68.

Jak uchwycić hybrydowość

Podając badanie nad tym zagadnieniem w ramach kierowanego przez siebie projektu badawczo-artystycznego „New Normal” (2017–2019), Benjamin Bratton wskazuje, że bezprecedensowo nowe zjawiska bywają nazywane przy użyciu znanych nam już pojęć, tworząc terminologiczne hybrydy (samochód to „powóz bez konia”, blockchain to „cyfrowy pieniądz”)⁶. Są one pozornie nośne, okazują się jednak niewystarczające, ponieważ, zdaniem tego teoretyka, terminologia hybrydowa raczej wstrzymuje rozpoznanie nowego zjawiska poprzez jego mylące oswojenie i ograniczenie rozpoznania do kryteriów technodeterministycznych, niż pozwala dotrzeć do jego znaczenia. To spostrzeżenie na temat języka zakorzenionego w przeszłości, który próbuje nadążyć za szybko nadchodzącą przyszłością, jest punktem wyjścia niniejszych rozważań. Wobec problemów nazewniczych, na które wskazał Bratton, należy dodać, że skutkiem ubocznym wytwarzania się „nowej normalności” jest to, że sprawia nam coraz więcej trudności nazwanie tej sfery naszego doświadczenia, która cyfrowa nie jest. Określenia „realna”, „fizyczna”, „materialna” czy „analogowa” bądź antonimy powstałe w odpowiedzi na stan cyfrowości (*offline*, *on-site*) wydają się słabnąć znaczeniowo wobec dominującego wpływu rzeczywistości *online*, zaś propozycje terminologiczne w rodzaju *mixed-reality* nie zostały przyswojone na szerszą skalę.

Jedną z metod badania form hybrydowych tekstów kultury jest wyodrębnianie warstw i fragmentów, pozwalających na dostrzeżenie różnic między tym, co digitalne, a tym, co staje się tak trudne do określenia jako negatyw cyfrowości, będącej dziś dominującą warstwą otaczającej nas rzeczywistości⁷. Niezależnie od trudności z nomenklaturą, a może nawet w ich wyniku, dostrzeżenie stanu „pomiędzy” przemianami jako hybrydowego jest możliwe dzięki sztuce, w której nie brak licznych przykładów różnorodnie ujmujących zagadnienie hybrydy. W artykule zostaną jednak omówione – w różnych proporcjach – tylko wybrane postawy.

Monstrum epoki technocenu

Zwierzęciem herbowym tego stanu „nowej (a)normalności” mogłby zostać *Panorama Cat* (2022) – hybrydowa rzeźba, którą stworzyli Eva i Franco Mattesowie, inspirując się cyfrowym *glitchem* (tzw. *panorama fail*), a do której wykonania posłużyło ciało więcej niż jednego kota. Postać ta odsyła do nie-ludzkiego, będąc „ikoną cyfrowego zniekształce-

6 B.H. Bratton, *The New Normal*, w: *The New Normal*, dz. cyt., s. 16 [przekład własny].

7 Zagadnienie nakładania się warstw cyfrowych na rzeczywistość podejmowała wystawa *Hybrid Layers* (2017–2018) zorganizowana w Zentrum für Kunst und Medien w Karlsruhe.

nia zarówno natury, jak i kultury oraz nowego życia (nieśmierci?), które ta sytuacja wywołuje wobec wszystkiego, co dziś żywe”⁸. Wypchany rudy kot domowy o nienaturalnie wydłużonym tułowiu i ośmiu kończynach nie wydaje się tak złowrogi, jak średniowieczna mantykora, choć Nadim Samman uznaje tę chimerę doby technocenu za współczesnego Sfinksa, „w którym zbiegają się zrozumienie i nonsens”⁹. Rozpoznanie hybrydy nie wiąże się bowiem z przeniknięciem jej znaczenia – pozostaje ona enigmą, odzwierciedlając moment konfuzji, w którym dostrzegamy nieadekwatność słownika, jakim dysponujemy, i odczuwamy poznawczy niepokój. Stan taki bywa krótkotrwały, poprzedzając nastanie „nowej normalności”. Ten niejasny stan „pomiędzy”, widoczny, zanim hybryda wtopi się w rzeczywistość, bywa trudny do uchwycenia na gruncie językowym, ponieważ pojęcia wówczas zanikają (przykładem wspomniane przez Benjamin Brattona pojęcie medialnej konwergencji, które wyszło z użycia, gdy doszło do niej w praktyce)¹⁰. Sprzeczność tę uwidacznia fakt wynikający wprost z przywołanego przykładu: jako dzieło sztuki *Panorama Cat* wywołuje efekt komizmu zgodny ze swoją memiczną proweniencją i zarazem wrażenie niesamowitości. Stanowi jednocześnie zagadkę w rodzaju tych postawionych przez mitycznego Sfinksa, której rozwiązywanie wydaje się jednak w tym wypadku bezcelowe. Można byłoby interpretować go w kontekście anamorfozy, pamiętając równocześnie, że to optyczne zniekształcenie spotykane w tradycji malarskiej udawało się rozszyfrować przez spojrzenie nań pod odpowiednim kątem bądź przy użyciu lustra, co skutkowało utratą czytelności całokształtu kompozycji, której częścią była anamorfoza¹¹.

Panorama Cat należy do rodziny lolcatów (śmiesznych kotów), wywodząc się z internetowej kultury popularnej, w której cyrkulują memy jako treści wywołujące rozbawienie odbiorców. Kulturowy kapitał memu wzrasta wraz z liczbą jego udostępnień i przetworzeń, co czyni go jedną z kluczowych form wypowiedzi w kręgu kultury postmedialnej i podkreśla jej hybrydyczny charakter¹². Z tej perspektywy przemiany wizerunków lolcatów wpisują się w teorię dotyczącą typologii hybryd medialnych, stworzoną przez Edmonda Couchota już przed niemal ćwierćwieczem, na którą

8 W oryginale *undeath*, co można tłumaczyć także jako „nieumarłe”, zgodnie z popularną wykładnią. Por. N. Samman, dz. cyt., s. 116.

9 Tamże.

10 B.H. Bratton, *Synthetic Cinema*, w: *The New Normal*, dz. cyt., s. 189. Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

11 Najbardziej znanym przykładem jest anamorfoza czaszki w obrazie *Ambasadorowie* (1533) Hansa Holbeina Młodszeo.

12 Zob. L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa 2009.

Jedną z metod badania form hybrydowych tekstów kultury jest wyodrębnianie warstw i fragmentów, pozwalających na dostrzeżenie różnic między tym, co digitalne, a tym, co staje się tak trudne do określenia jako negatyw cyfrowości, będącej dziś dominującą warstwą otaczającej nas rzeczywistości. Niezależnie od trudności z nomenklaturą, a może nawet w ich wyniku, dostrzeżenie stanu „pomiędzy” przemianami jako hybrydowego jest możliwe dzięki sztuce, w której nie brak licznych przykładów różnorodnie ujmujących zagadnienie hybrydy.

powołuje się Piotr Zawojski. Można tu wyróżnić najpierw dwa rodzaje hybrydowości: pierwszy „dotyczy morfogenezy wirtualnych obiektów”¹³, drugi – „dystrybucji, to znaczy rozpowszechniania, kopiowania oraz dyseminacji dzieł wirtualnych w epoce dominującej hybrydyzacji”¹⁴. Trzeci typ hybrydyzacji zachodzi „pomiędzy technologią a językiem”¹⁵, co dziś, w dobie sztucznej inteligencji, nabiera szczególnego znaczenia.

Duet artystyczny, który tworzą Eva i Franco Mattesowie, od wielu lat eksplorujący kulturę sieciową i czerpiący inspiracje z jej osobliwości, stworzył również inną tego typu rzeźbę: *Half Cat* (2020). Jest to dwunoga istota o krępej budowie ciała, którego kształt także wywodzi się z usterki panoramicznego obrazu cyfrowego przedstawiającego kota. Obraz ten jako mem zyskał szeroką popularność i uobecnił się w sieciowej kulturze wernakularnej w różnych wariantach. Materializując te cyfrowe fantomy, artyści wykorzystują technikę taksydermii, nawiązując świadomie do twórczości Maurizia Cattelana, który w licznych swoich pracach używał wypchanych zwierząt¹⁶. Kontakt z rzeźbą w galerii różni się jednak od obejrzenia zabawnego obrazka na ekranie. Nie tylko dlatego, że jest ona utrwalona za pomocą toksycznych substancji, o czym przypomni nam personel galerii, gdy zanadto się zbliżymy. Również dlatego, że materializacja memicznej hybrydy wnosi do jej postaci element niesamowitości (*uncanny*), podkreślony dodatkowo faktem, że w roli rzeźby jest wykorzystana martwa istota¹⁷. Nie jest to jednocześnie eksponat, który mógłby zagościć w muzeum przyrodniczym. Materializacja ta ma charakter emersyjny: kot wyłania się z przestrzeni obrazów elektronicznych, ponieważ pod taką postacią, w jakiej go widzimy – dwunożnego bądź ośmionożnego monstrum – nigdy nie istniał¹⁸. Wynik scalenia tych różnych porządków ontologicznych w jednym artefakcie jest modelowym przykładem

13 E. Couchot, *Sztuka medialna: hybrydyzacja i autonomia*, przeł. P. Stachura, „Czas Kultury” 2006, nr 5–6, s. 60.

14 P. Zawojski, dz. cyt., s. 128–129.

15 Tamże, s. 129.

16 Powiązania twórczości Ewy i Franca Mattesów oraz Maurizia Cattelana opisałam na przykładzie rzeźby *Catt* – por. E. Wójtowicz, *Jak bardzo „wszystko już było”? Od apropiacji w dobie postmodernizmu do post-apropriacji w kulturze cyfrowej*, w: *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, Lublin 2014, s. 11–19. Wydaje się więc, że prawdopodobieństwo inspiracji twórczością Damiana Hirsta, o czym pisze Nadim Samman, jest mniejsze.

17 Por. L. Daston, *Against Nature*, London–Cambridge, MA 2019, s. 33. Autorka pisze m.in. o zaskoczeniu i przestachu jako emocjach odczuwanych w kontakcie z tym, co „nienaturalne”. Ma to związek z pojęciem „doliny niesamowitości” (*Uncanny Valley*) jako stanem afektywnym.

18 Por. P. Kubiński, *Emersja – antyiluzyjny wymiar gier wideo*, „Nowe Media. Czasopismo Naukowe” 2015, t. 5, s. 161–176.

hybrydowości zachodzącej na poziomie głębszym niż tylko proste rozpoznanie faktu, że kot o nietypowej liczbie kończyn uchwycony na tle sfotografowanej zwyczajnej rzeczywistości wygląda zaskakująco i wywołuje efekt humorystyczny. Nadim Samman, kurator wystawy zbiorowej *Poetics of Encryption* (Berlin 2024, Kopenhaga i Praga 2025), w ramach której zostały pokazane *Panorama Cat* i *Half Cat*, zauważa, że proces, w wyniku którego powstały te prace, jest charakterystyczny dla epoki technocenu¹⁹. Z jednej bowiem strony podmiot (tu: ciała kotów) podlega dywiduacji, czyli rozdzieleniu na części pierwsze, z drugiej zaś – zostaje przetworzony, aby wraz z innymi elementami (tu: znaczeniami, jakie płyną z naszej wiedzy o memicznej proveniencji tych obrazów) utworzyć nową hybrydę. Obie postaci są mieszkańcami świata „konsensualnej halucynacji”²⁰, a zwłaszcza tych jego estetycznych obszarów, które mają charakter nieco psychodeliczny. Tym samym *Panorama Cat* jest „wzorcowym totemem tego nowego świata, w którym dziwność jest czymś oczywistym”²¹. Nadim Samman dodaje, że nie jest on jedynym przedstawicielem tego gatunku w sztuce doby technocenu, za przykład podając twórczość Marguerite Humeau, w której dorobku znajdują się obiekty rzeźbiarskie o kształtach biomorficznych hybryd. Inspiracją sympojetycznego, postbiologicznego podejścia artystki są m.in. wymarłe gatunki zwierząt, jak również współczesny „gładki” design luksusowych obiektów dekoracyjnych²². Wrażenie „biohorroru” pogłębiają nie tylko tytuły prac (np. *Venus z Fracassi*. *Dziesięcioletnia samica rodzaju ludzkiego spożyła mózg królika*)²³, ale także ich pomnikowa skala i wreszcie użyte materiały. Przykładowo, rzeźba *Sphinx Otto Has Absorbed Humankind* (2017) jest wykonana z tzw. sztucznej ludzkiej skóry (niezawierającej składników organicznych, lecz wyprodukowanej z mieszanki zawierającej m.in. barwioną w masie żywicę, mączkę z marmuru karraryjskiego oraz włókno szklane), powleczonej warstwą esencji pozyskanej z roślin wzmiankowanych w przepisach z zakresu czarnej magii. Przywołana tu postać Sfinksa obdarzonego imieniem, który miałby „pochłonąć ludzkość”, powstała więc w wyniku procesu, który Nadim Samman trafnie określa mianem amalgamacji. Ten i inne potwory

19 N. Samman, dz. cyt., s. 98.

20 Określenie cyberprzestrzeni mianem konsensualnej halucynacji pochodzi z literatury *science fiction* i zostało zastosowane przez Williama Gibsona w 1984 roku. Zob. W. Gibson, *Neuromancer*, przeł. P.W. Cholewa, Katowice 2009, s. 59.

21 N. Samman, dz. cyt., s. 115.

22 Tamże, s. 124. Por. G. Gajewska, *Ekofantastyka. Ujęcie sympojetyczne*, Poznań 2023.

23 Tytuł ten, brzmiący w oryginale *Venus of Fracassi. A 10-year-old female human has ingested a rabbit's brain*, można tłumaczyć także jako „Wenus Fracassiego”, w nawiązaniu do nazwiska pisarza Philipa Fracassiego, autora horrorów, thrillerów i literatury *science fiction*.

wykreowane przez Marguerite Humeau wydają się tym samym bronić dostępu do swojej (domniemanie niebezpiecznej) substancjalności i jednocześnie do rozwikłania tajemnicy, a także niejako wciąż mutować przed oczyma widzów w procesie oglądu rzeźby.

Hybrydowe postawy postmedialne

Oczywiście można byłoby wywieść rodowód hybrydy tego rodzaju ze sztuki surrealistycznej. Stanowiłoby to dowód nadejścia „nowej normalności” na przykładzie tej estetyki, ponieważ surrealizm, niegdyś kierunek awangardowy, po upływie niemalże stulecia zagościł szeroko w kulturze popularnej. Motywy surrealistyczne, w sferze sztuk wizualnych wyrażone m.in. w kolażach, zapowiadałyby w ten sposób nadejście dzisiejszej, cyfrowo modyfikowanej wizualności: od obrazu reklamowego po *deepfake*. Bardziej współczesnym odniesieniem interpretacyjnym byłyby także sztuka, która rozwinęła się w kręgu kultury postmedialnej, na co wskazuje m.in. Piotr Zawojcki, piszący o jej „hybrydycznej naturze” i swoistej gatunkowej „nieczystości”²⁴, co można potwierdzić w świetle badań nad sztuką o postmedialnym i postinternetowym charakterze. Przykładem byłyby choćby aktywność artystycznej i kuratorskiej grupy DIS, działającej na zasadzie mimikry na różnych płaszczyznach łączących sferę sztuki i komercji²⁵. Osoby tworzące kolektyw DIS wyrażają to przez taktyki takie, jak m.in. aluzyjne gry z wizerunkiem osób stanowiących grupę (manifestacyjnie sztuczne, upozowane fotografie opatrzone znakami wodnymi czy jawne „lokowanie produktu” sponsorskiego w swoich dziełach) bądź prowadzenie banku zdjęć będącego jednocześnie rodzajem galerii sztuki. W zakresie estetyki propagują zaś kuratorsko postawy hybrydowe, jednocześnie także wdrażając je w swojej praktyce twórczej, m.in. przez wspomniane obrazy, które jawią się jako surrealistyczne kompozycje. Zderzają się w nich pastisz, ironia, estetyczna dezynwoltura i postinternetowy chaos licznych odniesień do bardzo rozbieżnych w treści tekstów kultury – od fotografii stockowej do „poezji z Shenzhen”. Można byłoby wskazać na postmodernistyczny rodowód takich działań, lecz istota zagadnienia nie leży tu w wykazaniu powiązań na wzór

24 P. Zawojcki, dz. cyt., s. 105. Por. E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.

25 Grupę DIS, założoną w 2010 roku, tworzą Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso i David Toro. Działania grupy obejmują m.in. twórczość performansową, kuratorowanie wystaw (Biennale Berlińskie w 2016 roku *The Present in Drag*), prowadzenie banku zdjęć DISimage, redagowanie czasopisma „DIS Magazine”, prowadzenie handlu w tzw. *pop-up store* DISown czy nawiązywanie współpracy z podmiotami ze świata przemysłów kreatywnych. Istotną rolę w ich twórczości odgrywa wykorzystywanie znaczeń przedrostka „dis-”, który w języku angielskim służy wyrażeniu przeciwieństwa (np. *like – dislike*).

metodologii wywodzącej się z historii sztuki. Zasadza się raczej na odnalezieniu podejścia, dzięki któremu będzie można odnaleźć się w rzeczywistości, o której te dzieła nam mówią. Jak bowiem zauważa Piotr Zawojski: „Zwracając uwagę na biologiczno-mitologiczne źródła konceptu hybrydy (z jednej strony mamy bowiem konotacje genetyczne, z drugiej zaś, pamięć o mitologicznych sfinksach, harpiach czy chimerach), warto dodać [...] kwestie mechanizmów czy sposobów hybrydyzowania treści, artefaktów czy działań przybierających formę synkretycznych całości łączących często sprzeczne poglądy”²⁶. W dobie przeplatania się postprawdy i postfikcji można wskazać na te właśnie tropy ze szczególnym przekonaniem o ich trafności.

Oprócz hybryd, które możemy dość jednoznacznie rozpoznać w wymienionych wyżej pracach, przede wszystkim za sprawą ich wyglądu, w sztuce współczesnej spotykamy także interesujące, choć mniej efektowne wizualnie przykłady hybrydowej eklektyczności doby technocenu. Julian Charrière tworzy m.in. rzeźby, które są połączeniem substancji różnorodnego pochodzenia, imitując w konsekwencji naturalną skałę. W pracy *Metamorphism XIII* (2016) na szarawą bryłę eksponowaną w gablocie składa się stop ze sztucznej lawy i odpadów elektronicznych, jak płyty główne, dyski twarde czy kable. Ta hybrydowa geologia przypomina o istnieniu plastiglomeratów, uznawanych za „skamieniałości” charakterystyczne dla epoki antropocenu i niejednokrotnie włączanych do kolekcji muzeów historii naturalnej. Podobnie Revital Cohen i Tuur Van Balen już przed ponad dekadą w pracach takich jak *H/AlCuTaAu* (2014) uzyskali hybrydową substancję przez odzyskiwanie pierwiastków z ponad czterdziestu kilogramów złomu z części komputerowych. Stosując „brudne” i nierzadko prymitywne metody metalurgiczne, realizowali jednocześnie proces, który uwidacznia przemianę „ziemi w maszynę i odwrotnie – maszyny w brudną, poczerniałą ziemię. Na płaszczyźnie symbolicznej zamiana jednego na drugiego jest bliska alchemicznej transmutacji”²⁷. Ekspozycja tego projektu obejmuje zarówno rezultat końcowy w postaci konglomeratu stopów, jak i przegląd „surowców”, które posłużyły artystom, czyli fragmentów komputerów. Działania takie można byłoby interpretować z perspektywy propozycji terminologicznej naturykultury (*natureculture*), którą wystosował w podobnym czasie Jussi Parikka, uznając, że: „Geologia jest sposobem na badanie materialności technologicznego świata mediów”²⁸. Hybrydowe

26 P. Zawojski, dz. cyt., s. 67.

27 N. Samman, dz. cyt., s. 27.

28 J. Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis–London 2015, s. 4. Celem niniejszego artykułu nie są jednak rozważania nad ekologicznymi aspektami antropocenu ani – w coraz większej mierze dyskusyjnym – pojęciem natury. Wypada jedynie dodać, że dziś wiemy już nieco więcej także o etycznym aspekcie wniosków, które płyną z takiego badania.

substancje powstałe w procesach angażujących geologię i górnictwo, produkcję i odzyskiwanie tworzyw sztucznych oraz metalurgię są przykładem, dzięki któremu można dostrzec ich (nie)naturalny status na krok przed przemianą w „nową normalność”.

Zmierzając do podsumowania, nie można także pominąć wątków, które w rozważaniach nad przemianą hybrydy w „nową normalność” nasuwa wpływ sztucznej inteligencji na kulturę. Podobnie jak w wypadku tematyki antropocenu, w niniejszym artykule nie ma miejsca na obszerniejszą analizę tego zagadnienia, przy czym należy podkreślić, że hybrydyczność jest głęboko wpisana zarówno w same procesy, które toczą się za sprawą sztucznej inteligencji, jak i w ich wizualne rezultaty. Na etapie wczesnych eksperymentów z algorytmiczną produkcją obrazów do powszechnej świadomości przedostawały się głównie te, które przypominały fantastyczne monstra, co pozwalało podtrzymywać mit „niesamowitości” ukrytej za pracą sztucznej inteligencji. Począwszy od halucynacyjnych przestrzeni Deep Dream przez cykle „maszynowych wizji” współtworzonych przez Trevora Paglena i algorytmy aż po współczesne przykłady rozpowszechnionych już szeroko generatywnych narzędzi graficznych w kręgu refleksji nad sztuczną inteligencją rysuje się pytanie o koniec „czysto ludzkiej” estetyki. Moment, w którym się znajdujemy, jest wciąż tą fazą „pomiędzy”, która umożliwia prowadzenie debaty badawczej z udziałem osób zaangażowanych w nią teoretycznie (jak Kate Crawford), ale także wkładu teorio-praktycznego za sprawą sztuki, umożliwiającej testowanie możliwości sztucznej inteligencji na różnych płaszczyznach. Oprócz doświadczeń prowadzonych przez wspomnianego (współpracującego zresztą z Kate Crawford) Trevora Paglena czy stosunkowo efektywnych wizualnie prac Davide Quayoli (przykładem charakteryzująca się niemal modelowo hybrydową estetyką rzeźba *Laocoon* z 2016 roku, nawiązująca do prób odtworzeń całokształtu wyglądu rzeźb antycznych na przykładzie *Grupy Laokoona*), warto wskazać także na postawy krytyczne. Aplikując sieci neuronowe GAN do prac nad materiałami wizualnymi, Nora Al-Badri w pracach takich jak *Babylonian Vision* (2020) i *The Post-Truth Museum* (2021) stawia pytania o dekolonizację muzeów. Produkując te syntetyczne obrazy, artystka wskazuje jednocześnie na hybrydową rzeczywistość w zakresie tworzenia wiedzy i nauki oraz polityk splecionych z jej oficjalnymi wykładniami. Sztuczność wytworzonych zasobów obrazowych koresponduje z umownością tego, co tradycyjnie przyjęliśmy za „normalność” w historii kultury, a co w debacie dekolonizacyjnej okazało się raczej wykreowaną narracją. Podejście Nory Al-Badri jawi się jako odwrotność omawianego tutaj procesu poznawczego, co pozwala dostrzec niepokojącą hybrydę także pod powierzchnią nienowej już, a wręcz tradycyjnej kulturowej normalności.



Eva Mattes, Franco Mattes, *Panorama Cat*, 2022, wypchany kot, 96 × 17 × 34 cm, dzięki uprzejmości artystów, fot. Melania Dalle Grave dla DSL Studio <https://0100101110101101.org/blog/wp-content/uploads/panorama-cat-sculpture-1696.jpg>

Zagadka „nowej normalności”

Docierając do konkluzji związanej z hybrydową postacią kultury, nie tylko wizualnej, warto przypomnieć, że prawidłowa odpowiedź na zagadkę mitycznego Sfinksa brzmiała: „człowiek”²⁹. Z kolei na odpowiedzi na współczesne pytania, które nasuwają się w kontakcie z tak rozumianą hybrydą, przyjdzie nam – zdaniem Nadima Sammana – jeszcze pocze-kać³⁰. Jedną z możliwych wskazówek jest to, że jako ludzie wciąż dziwimy się hybrydom, przechodząc do porządku dziennego nad tym, co oswoimy jako (nową) normalność, jakakolwiek by była. Nie wydaje się jednak, aby błędne odpowiedzi niosły aż takie zagrożenie, jak te udzielone demonicz-

29 Por. Sofokles, *Król Edyp*, przeł. K. Morawski, Kraków 1947, <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/krol-edyp.html>> [dostęp: 27.02.2024].

30 N. Samman, dz. cyt., s. 123.

nej postaci Sfinksa. Gdy jednak hybryda przerodzi się w „nową normalność” (co już się dzieje w dobie teoriofikcji, postfaktualności i zalewu „fejkowych” treści i obrazów, a także zwiększonego udziału sztucznej inteligencji w zakresie wszelkiej twórczości), stracimy z oczu to, co teraz jeszcze widzimy, lecz zapewne nie w pełni rozumiemy. Do tej poznawczej trudności należy także dodać wątpliwości w zakresie nazewnictwa, gdyż to, którym dysponujemy, może być niewystarczające jako nazbyt dualistyczne. Jak bowiem zauważa Benjamin Bratton, pisząc o koegzystencji fizyczności i wirtualności: „[...] jeśli nie potrafimy tego określić inaczej niż mianem hybrydy, trzeba stworzyć takie słowo”³¹, ponieważ: „Na krótką metę hybrydy mogą mieć sens dzięki analogii i ciągłości, ale wkrótce powodują zamieszanie, a nawet strach, gdyż nowe rzeczy ewoluują i coraz mniej przypominają to, co znane”³². Traktując rzecz poważnie, czyli nie ograniczając się do produkcji efektownych neologizmów, a dążąc do rzeczywistego namysłu, stoimy przed podwójnie skomplikowanym zadaniem zarówno rozpoznania, jak i trafnego nazywania tego, co dziś jesteśmy zdolni uchwycić – jeszcze w stanie mutacji, między hybrydą a „nową normalnością”.

31 B.H. Bratton, *The New Normal*, dz. cyt.s. 116.

32 Tamże, s. 16.

Bibliografia

- Bratton B.H., *Synthetic Cinema*, w: *The New Normal*, red. B.H. Bratton, N. Boyadjiev, N. Axel, Moscow–Zurich 2020.
- Bratton B.H., *The New Normal*, w: *The New Normal*, red. B.H. Bratton, N. Boyadjiev, N. Axel, Moscow–Zurich 2020.
- Couchot E., *Sztuka medialna: hybrydyzacja i autonomia*, przeł. P. Stachura, „Czas Kultury” 2006, nr 5–6.
- Daston L., *Against Nature*, London–Cambridge, MA 2019.
- El-Erian M.A., *Navigating the New Normal in Industrial Countries*, Washington 2010.
- Gajewska G., *Ekofantastyka. Ujęcie sympojetyczne*, Poznań 2023.
- Gibson W., *Neuromancer*, przeł. P.W. Cholewa, Katowice 2009.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Kubiński P., *Emersja – antyiluzyjny wymiar gier wideo*, „Nowe Media. Czasopismo Naukowe” 2015, t. 5.
- Lessig L., *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa 2009.
- Parikka J., *A Geology of Media*, Minneapolis–London 2015.
- Samman N., *Poetics of Encryption. Art and the Technocene*, Berlin 2023.
- Sofokles, *Król Edyp*, przeł. K. Morawski, Kraków 1947, <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/krol-edyp.html>> [dostęp: 27.02.2024].
- Wójtowicz E., *Jak bardzo „wszystko już było”? Od apropiacji w dobie postmodernizmu do post-apropriacji w kulturze cyfrowej*, w: *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych*, red. A. Nowak, D. Dolata, M. Markowski, Lublin 2014.
- Wójtowicz E., *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.
- Zawojski P., *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016.